

Article

« Hors des chantiers battus »

René Viau

ETC, n° 74, 2006, p. 28-31.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/34921ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

HORS DES CHANTIERS BATTUS

Le chantier : un discours
et une méthode

« J'ai nommé Merz la philosophie qui a donné naissance à cette nouvelle forme de production artistique ». Merz est le programme désigné par commodité par cet hétéronyme, un mot qui propulse la « chose » et lui fait envahir l'espace. Dans sa gestion du rebut, Kurt Schwitters colle, cloue, assemble tout ce qui lui tombe sous la main : bouts de bois, chiffons, tickets, emballages. Les trois *Merzbau* sont d'abord méthodes, course balistique d'un concept « prétexte », soit le collage architecturé à croissance continue, en une alternance de déconstruction et reconstruction. Il en est ainsi de tous ces « chantiers », le plus souvent individuels, comme autant d'artistes qui empruntent la posture du bâtisseur. L'investigation, le sondage est tributaire de l'application d'un mandat et de sa vérification. L'expérience est envisagée sous l'angle de la durée ou de l'inachèvement.

Au pied de la lettre

Avec ses chantiers, Rober Racine tente de vaincre les opacités et les complexités en se lançant à corps perdu dans de pharaoniques morceaux de bravoure. Ses œuvres traitant de ce thème se présentent comme un nouvel éclairage sur des ensembles qui lui paraîtraient autrement insaisissables dans leur totalité. Ils renvoient ainsi les spectateurs à leurs propres limites spatio-temporelles.

Qui dit chantier dit production. L'exploit est de traduire en espace un dessin, le « plan » projeté. Sa maquette du dictionnaire est une obsession. Le texte et son « contexte » y subissent une migration, un immense transport. 60 000 mots sont collés durant un an sur de petits bâtonnets noirs et plantés sur une grande surface blanche, pour construire la maquette d'un *Parc de langue française*. Dans une autre de ses performances, *Salammô* (1980), le dispositif se décline autour d'un escalier. Épousant la structure du roman de Flaubert, chaque marche correspond à un chapitre à lire. Le chantier se fait d'abord « déclaration », déclamation. Il est langage dont la confusion, comme dans la tour de Babel, engendre le chaos. Physique, sa mobilisation est exagération, douloureuse opportunité de passer au travers des formes, afin de les « démesurer ». « L'excès, note Flaubert dans ses *Carnets*, est preuve d'idéalité ». La frénésie de « l'idéalité » apparaît comme une plasticité à laquelle Racine veut donner une forme stable dans son programme d'ascension. Prenant le texte au pied à la lettre, sa lecture concentre une nouvelle solidité. Il réhabilite le faire et le « faut le faire », dans toutes leurs conséquences,

en une réaction contre la virtualité technologique qui nous écarte de l'expérience physique.

L'annonce

A Dictionnaire serie et *Memo serie*, de Melvin Charney, initiés au début des années 70, se fondent également sur un déplacement. Charney propose une définition revue ou une note dactylographiée accompagnant des photos tirées de la presse quotidienne. Privilégiant l'aspect lisse et immanent du bâtiment fini, elles montrent des maquettes d'édifices brandies à l'occasion d'annonces de mise en chantier. Toute autre référence est gommée. La maquette n'est qu'un stéréotype à agrandir, un accessoire publicitaire qui fait vendre et souligne la mine triomphante du promoteur qui la saisit en se l'appropriant. Cette représentation du projet architectural se rapproche d'un objet de consommation ou d'un trophée aussi disproportionné que mobile. Les promoteurs, politiciens ou architectes les soulèvent et les replacent. D'autres coupures de presse démontrent que le processus de la construction n'apparaît que dans des situations dramatisées, guerres, cataclysmes, où il est rigoureusement inversé. Victimes de faits divers, les bâtiments éventrés exposent alors avec « indécence » leurs entrailles.

L'incorporation

Détournant des stratégies d'étalagisme et de communication, Iain Baxter, fondateur à Vancouver en 1966 de la N. E. Thing Co, tente de réaliser l'ambitieux éventail des objectifs décrits dans les actes de sa compagnie : « 1- Produire de l'information sensible. 2- Fournir des services de consultation et d'évaluation dans le respect des choses. 3- produire, fabriquer, importer, acheter ou vendre et s'occuper de toutes les façons des choses de toutes sortes ». Mettant l'emphasis sur l'incorporation, ce document juridique devient *per se* un énoncé si simpliste et si englobant qu'il permet d'accéder à des situations régénératrices. En un manifeste parodique, ces actes légaux interrogent notre manière de traiter et de penser l'art ou l'environnement. *Bagged Place* (1966) recréait un appartement de quatre pièces. Toutes les composantes murs, mobilier et objets usuels y étaient emballées dans du plastique transparent. Cette omniprésence renvoie aux normes de stérilisation aseptisée, de même qu'à une vision du cadre de vie comme partie prenante du consumérisme marchand nord-américain. Auto-produisant des valeurs sans échange, N. E. Thing Co, par ses départements ART et ACT, délivrait un sceau homologuant ou rejetant propositions, objets, sites et lieux, selon deux catégories manichéennes : *Aesthetically Rejected Things* (ART) ou



Monica Bonvicini, *Plastered*, 1998. Coll. Frac Lorraine. Pièce au sol devant être détruite.
Exposition *Wall to be destroyed*, Frac Lorraine, Metz. Photo : Studio Remi Villaggi.

Aesthetically Claimed Things (ACT). Des œuvres tels les « non-lieux » de Robert Smithson, *Circumflex*, de Mike Heizer, étaient rejetées. Étaient acceptées les images de chantiers, de sites industriels ou naturels. Pissant dans la neige, ou striant cette surface de traces de skis, Baxter crée plusieurs dessins photographiés marquant de la sorte un territoire qui s'étend de l'intime au géographique. Appliqué à une échelle aussi anodine, le concept « d'information sensible » se moquait du délire mégalo inhérent au Land Art.

Land Art

Misant sur l'aspect grandiose du panorama, tout autant que sur la perpétuation de la notion du « sublime », les réalisations du Land Art paraissent si emblématiques du détournement de l'idée des grands chantiers par les artistes qu'elles en sont devenues le paradigme.

Ancêtre du Land Art, Harvey Fite, déjà, avait transformé, entre 1939 et 1976, à Woodstock, dans son *Opus 40*, une vaste carrière à la façon d'un temple

maya. La singularité de cet investissement transcendant le quotidien le situe quelque part entre une mention au livre des records Guinness et la pose du héros stakhanoviste. Reprenant cette « geste », le Land Art fabrique de toutes pièces une attraction touristique. La création des parcs nationaux des Rocheuses est due non pas tant à la volonté de conserver la faune et la flore, mais bien à la décision économique de stimuler par l'image même de cette sauvage grandeur le trafic des voyageurs au profit de l'industrie du chemin de fer à la base de la « conquête de l'Ouest », à la fin du XIX^e siècle¹. La constitution d'un site touristique est autant le fait de signifiants culturels que de la déclinaison d'une multitude de constituants publicitaires assurant sa diffusion, sa visibilité et ses particularismes : guides, reproductions, cartes postales, vues médiatisées, souvenirs allant de l'autocollant aux gadgets promotionnels. L'inaccessibilité du *Lightning Field*, de Walter de Maria, est compensée par l'abondance documentaire de photographies captées dans un moment de totale exception, en une sorte de romantisme de l'exploit inutile. Avec sa monumentalité archéologique qui la situe hors du temps, évacuant toute trace de présence, l'œuvre ne survit que dans ce Walhalla médiatique. Aux côtés du Land Art ou des *Earthworks*, on pourrait, de façon caricaturale, aligner des bizarreries telles le mont Rushmore, illustré par Hitchcock. Dans ce qui est l'un des sites touristiques les plus visités des États-Unis, sont sculptés dans le roc les gigantesques visages des grands présidents américains. Les grandes pièces de la phase héroïque du Land Art, de Smithson à Heizer ou Turrell se coltinent à une même mise en scène du panorama typiquement nord-américain, identique à la mystification cinématographique de l'épopée western et à son utilisation par la publicité. Les reproductions qui assurent la pérennité de ces lieux inaccessibles les transforment sur le mode de la saga en « landmark ».²

Coupes et démolitions

Loin des déserts inhabités, sans se soucier d'une quelconque logique architecturale, Gordon Matta Clark perce des cônes télescopiques dans de vieilles maisons du quartier Beaubourg à Paris, en 1975. Ses sondages touchent davantage à la guérilla artistique et à la pratique du squat. Il ouvre les planchers, troue en négatif des bâtiments à vide qui évoquent ainsi des sculptures minimales solubles dans l'urbain. Transperçant un pavillon de banlieue, *Splitting Four Corners* (1974) se fait image iconoclaste où le rêve américain est pris en défaut, comme engouffré dans une béance à la fois littérale et symbolique. L'image bascule dans une forte charge, d'autant plus que ces glissements opèrent dans un registre volontairement circonscrit, où la critique sociale fait place à la reprise des mythes culturels.

Corps en chantier

La métaphore du chantier peut aussi être envisagée sous l'angle de la réception. Ces œuvres ouvertes ont besoin de la participation de leur public pour exister. En une même apologie du « *small is beautiful* », elles s'allient à une prise de possession en collectif de l'espace au nom des sens et de leurs perceptions avec, cette fois-ci, comme point de départ le langage du corps, l'expression des sens. Avec leurs habitacles, leurs espaces à la concentration sensorielle, dans la lignée de l'effervescence post-mai 68, des créateurs marquent un site, le recomposent par l'expérience en direct.

Hélio Oiticica transforme la notion même d'exposition en laboratoire du vivant. Sa série *Paragonlé* est née de sa découverte de la vie dans les favelas de Rio. Sorte de capes éclatantes de couleurs, ces œuvres étaient animées par des spectateurs qui devaient bouger et danser, engendrant selon l'artiste « un espace intercorporel ». Oiticica réalise *Eden* à la White Chapel Gallery à Londres, en 1969. En textures, couleurs, cabines de méditation, salles à fouler pieds nus, s'affirment l'expérimentation physique, une présence tactile et sensorielle où l'individu prend la mesure de son environnement. Lygia Clark fait du corps « une maison ». Dans ses œuvres du tournant des années 70 avec des matériaux de récup, filets, pierres, plastique, elle lie les acteurs partenaires en une partie intégrante d'une même œuvre. Les individus jouent le rôle de pivots dans une architecture mobile et souple composée de draps, de plastiques, d'élastiques qui fait appel à la créativité de chacun. L'humanisation qui touche l'exposition s'attaque à ses tabous.

Attention ! Homme au travail

Chris Burden fait de la parcimonie du texte et de l'image, livrés en guise d'explication à ses performances, la zone même d'une résistance. Le style si succinct n'insiste que sur la vérification d'un énoncé. Les documents mis à notre disposition sont limités. Une seule photo agit comme un témoignage rescapé du désastre ou du chaos. Elle accompagne une description rédigée comme un mode d'emploi accompli. Héros moderne, Burden se fait tirer dessus, s'électrocute, s'incendie, s'étouffe dans l'eau, s'empare à son profit de l'image télévisée en détournant une violence médiatique omniprésente. L'idée de chantier, en tant que participation le plus souvent non aboutie à un projet collectif, s'allie à des investigations à caractère communautaire ou économique. Ainsi, Burden demande candidement aux gens, à la façon d'un épisode de la Caméra cachée, de contribuer à ses entreprises les plus insensées. En direct sur KPKF dans *Send me your money* (1979), Burden sollicite l'auditoire durant une heure. Il demande expressément que chaque téléspectateur lui expédie un dollars ou deux « pour faire de lui un homme riche ». Il avance



Lida Abdul, *White House*, 2005. Vidéo, couleur, 51. Exposition *Wall to be destroyed*, Frac Lorraine, Metz. © Lida Abdul. Photo : Studio Remi Villaggi.

l'argument que ces sommes sont pour les téléspectateurs insignifiantes, alors que ses gains à lui seraient considérables. Dans *The Hard Push* (1983), il exhorte des passants à pousser une grande roue où il se tient debout. Burden se prête ainsi à d'autres monstres aussi manifestes et quasi pictographiques. *Tower of Power* donne à une sculpture faite de 100 lingots d'or empilés la forme du gratte-ciel. Le bâtiment est l'expression d'un axiome déterminé par le pouvoir. Invité à Vancouver pour rencontrer des étudiants, il creuse une tranchée rectiligne, *Honest Labour* (1979). « Parfois, écrit Burden, quelqu'un proposait de creuser pour moi mais au bout de quelques minutes, il me rendait toujours mes outils ». Contrecarrant toute fonctionnalité, son rouleau compresseur volant menace l'intégrité physique du bâtiment. Le chantier dont il convoque les décors et les instruments est pour lui une façon d'indiquer que l'art se forme dans le lit d'une catastrophe. Voici comment Burden décrit *Samson* (1985). « Une installation dans un musée constituée d'un cric d'une distance de 100 tonnes, lié à une boîte de vitesses et à un tourniquet. Le cric poussait deux grandes poutres contre les murs de soutènement du musée. Chaque visiteur devait passer par le tourniquet pour voir l'exposition. À chaque fois que celui-ci était actionné, le cric se déployait, et quoiqu'il le fasse de façon imperceptible, si suffisamment de gens étaient venus voir l'exposition *Samson* cela aurait pu détruire l'édifice. Comme un glacier, son évolution n'était pas visible à l'œil nu. Cette ins-

tallation sculpturale pervertit le caractère sacré du musée (cette remise qui abrite l'art) »³. Avec une telle charge, ce sont les fondements sociaux mêmes de l'édifice en tant que reposoir des conventions qui sont sapés. Dans *The foundation of the Museum* (1986), Burden creuse à travers le sol en béton du MOCA de Los Angeles. Au final, Burden met à nu les soubassements sur lesquels reposent trois colonnes en acier. Les espaces d'exposition se conçoivent alors comme les failles qui les saisissent. La performance devient pour Chris Burden la possibilité d'une vérité à vivre dans un exercice premier de la fondation, indiquant cet endroit vertigineux où nous nous situons.

RENÉ VIAU

NOTES

- ¹ Maureen P. Sherlock, *The Accidental Tourist Eye of Nature*, Walter Phillips Gallery, Banff 1991, The Banff Center for the Arts.
- ² Lindau Epas, *Différentes NatureS*, Catalogue de l'exposition à La Défense, sous la direction de Liliana Albertazzi, Paris, 1993. Voir l'essai de René Viau, « La Nature comme matériau de l'œuvre. Des monts et merveilles ».
- ³ Chris Burden, Éditions Bloc-notes, Paris, 1995. Voir l'essai de Frank Perrin, « Une administration de l'extrême urgence ».